

メイエルホルドのバイオメハニカ

MEYERHOLD'S BIOMECHANICS

博士後期課程 演劇学専攻1年

武 田 清

KIYOSHI TAKEDA

演出家メイエルホルドの名は通常、彼が考案した俳優訓練法—演技術〈バイオメハニカ〉の名とともに記憶されている。

ロシア十月革命後のソヴェート革命期の演劇にあって、前衛的な独自の演劇様式を開発し、ソヴェート国内の演劇運動のみならず同時代のヨーロッパ演劇、特に演出家達に重大な影響を与えたメイエルホルドが開発したバイオメハニカとはどのようなシステムであったのか。

彼は最初、ソヴェート革命期の演劇に携わる新人俳優のための、幾つかの〈エチュード〉からなる身体訓練法として、バイオメハニカを形成したのであった。

メイエルホルドが演説の中でバイオメハニカ開発の事実を公表したのは1922年6月のことであった。彼は当時、社会主義革命を経験した唯一の国家であるソヴェートはそれに適しい未来の演劇を創造する必要がある、そのためには従来の形式とは全く違った形式を持った演劇を創造しなければならないという演劇的信念を持っていたのである。その未来の新しい演劇の創造に積極的に参加する俳優はその目的に適応できる能力を備える必要がある、それを可能にするのがバイオメハニカであると、彼は主張したのであった。

メイエルホルドの発言に見られるバイオメハニカ開発の意図には、実は隠された二つの側面があった。ひとつは演劇の社会主義化を目的としながらも、自らの創造する演劇が未来のソヴェート演劇にとって強力な模範でありうるであろうし、またそうであろうとしたメイエルホルドの演劇人としての矜持の現れであり、またひとつはながらく自らの劇揚を持たなかったメイエルホルドが1920年になって始めて、ロシア共和国第一劇場を獲得し、ここを本拠地として、彼の革命前から理想としていた演劇様式の完成に取りかかろうとしたことである。

いずれの側面にせよ、重要な一点は彼の言う俳優訓練が自らのめざした演劇の創造に不可欠な、自らの演出に適応しうる、すなわち〈自分の〉俳優を養成するためのものであって、そのためにバイオメハニカの開発に着手したことである。

社会主義の国家には、それに適しい形式を持った未来の演劇を創造しなければならないという発言

をメイエルホリドにさせた要因はどんなものであったのか。それは革命後、芸術の諸領域において、未来主義、構成主義等の前衛芸術家達が革命前から引き続いて活発な活動を展開し、ソヴェート政府公認の芸術組織となって勢力を拡大し浸透させ続けていたのに対し、ひとつ演劇領域のみはその大部分の演劇人達が慎重に時勢をうかがっているだけであって、敢えて目立った行動を起こそうとはしなかったことである。メイエルホリドは演劇領域においても、他の領域と同様に革命の成果が確実に反映されてしかるべきだと考えた。

演劇領域に革命の成果を反映させるというメイエルホリドの意図は、彼のスローガン「演劇の十月」に現実化した。教育人民委員部演劇部門の議長となった彼の、機関誌「演劇報知」を発行しながらの活動は殆どポレミックなものであった。〈伝統演劇の保存〉という政策に従って、国家管理下に置かれたアカデミー5劇場（ポリショイ、マールイ、モスクワ芸術座とそのスタジオ、カーメルヌイ、モスクワ児童劇場）に対する優遇措置とそれらの劇場のリアリズム演劇に対して激しい批難を浴びせる一方で、メイエルホリドは当時ソヴェート全土に広まりつつあった広範なアマチュア演劇運動の諸集団に、自己の演劇理論を浸透させるべく、「演劇報知」を通じて毎号雄弁に自己の演劇理念を語ったのであった。

それではメイエルホリドの考える社会主義国家に適しい未来の模範となる演劇とはいかなるものであったのか。彼は次のように語っている、「いかなる演劇が〈模範的〉という資格に対して権利を有するのか。……モスクワ芸術座のチェーホフ劇上演が模範と見なされるようになって、多くの模倣を産んだ理由は、演技者の雰囲気が当時のロシア・インテリゲンツィアの一般的雰囲気に合致したからであった。それと同様に、偉大な革命のこの時代にあって、模範的たりうる唯一の演劇は革命的演劇である。」¹⁹

革命の成果を反映し、時代の状況をとらえた演劇を、彼は革命的演劇と見なしていたわけである。この革命後の状況にあって、芸術の果たすべき役割も当然異なるはずであると彼はまた考えていた。「未来の芸術は」と彼は語った、「新しい階級によって、気晴らしの手段としてだけでなく、労働者の労働パターンに対して何かしら〈有機的で不可欠なもの〉として実用化されるべきである。我々の芸術の形式のみならず方法もまた転換しなければならない。」²⁰

メイエルホリドの考えでは、演劇創造の諸作業を生産労働としてとらえ、演劇の創造をもまた社会主義国家建設の一助とすべきであること、それが革命の成果を演劇に反映させることであった。こうした考えは当時のソヴェートの状況に非常によく合致したものであったのである。そのために彼は、1918年にレーニンが工業生産部門への導入を指示したテイラー主義（テイラー・システム）を演劇の創造に導入しようとしたのであった。彼はその意図を次のように正当化している、「テイラー主義の方法は、いかなる労働形態に対しても最大生産性の目的を持っているのと全く同じ方法で、俳優の活動に適用できるであろう。」²¹ と。

アメリカの経営理論家F・W・テイラーによって開拓された科学的工場管理法〈テイラー・システ

ム〉は、最少の労働作業量によって最大の生産性を獲得することを可能にするために、労働者の労働作業量を一定の標準に減じつつ、能率を向上させる〈動作の節約〉、及び最大の能率を持続させる労働の動作と休止の〈労働サイクル〉を考案したものである。そのためにテイラーが行った研究は、労働動作とそれに費やす時間との相関関係を調べる〈時間研究 (time and motion study)〉であった。この研究を通してテイラーは熟練労働者の動作の中に最も能率的で疲労度の少ない筋肉の使用法と運動動作とを発見し、これを労働作業のモデルとして設定した。次いで個々の作業モデルに要する時間を測定して先の〈労働サイクル〉を組み立てたのであった。

このテイラー主義は 1914 年ごろに、ロシアのテイラー主義者ア・カ・ガースチェフによってさらに理論が展開された。メイエルホリドが彼の俳優訓練法の形成にあたって導入しようと魅力を感じたのは、このガースチェフの理論であったと思われる。

ガースチェフは、「一度労働者がハンマー、ピックなど個々の操作に完全に習熟すれば、労働者はいかに複雑な機械であっても、その全ての部分を操作できるようになるであろう。」⁴⁾と主張した。これは外面的には単純かつ簡単な考察であるが、実際に訓練するには極めて困難なものである。しかしメイエルホリドがこの考察に飛びついたのは、ソヴェートにおけるパブロフを始めとする生理学者の条件反射理論がこの訓練法形成のための理論的裏付けとなったためであると思われる。

人間の反射行動あるいは反射動作は心理的な統御によって現れるものではなく、厳密な生理学的諸法則に従い、一定の条件下に、興奮状態にある中枢神経組織の信号作用によって行われるものである、というのがパブロフ派の条件反射理論である。

同時代の反射理論家ヴェ・ヴェフチェーレフは十分にその法則が解明されれば、と前置きして次のように語っている、「人間のあらゆる動作は個人の神経組織における環境によって産み出された諸反射のパターンによって説明されうる。」⁵⁾と。

従って、人間の動作には共通する諸反射のパターンによって産み出された動作が多くあるはずであって、それらの法則を解明して演技の動作に使用する限り、複雑な経験の想起や心理の過程を経ずして最も効果的な成果をあげうる演技が創造できるであろうと考えるに至るのは自然なことであった。つまり、再びヴェフチェーレフによれば、「人間のあらゆる動機と行動は……生物学及び社会学の一定の法則によって理解され、予知されるだけでなく、実験の諸条件下に直ちに置き換えられるであろうから」⁶⁾なのであった。

テイラー主義と条件反射理論は以上のように、ビオメハニカ開発にあたって、理論上の基礎的な部分を構築したのではあったが、メイエルホリドの演劇のテイラー主義化はそれほど短絡的に行われたわけではなかった。

1922 年 10 月に行われたビオメハニカの〈エチュード〉の二度目の公開上演を観た批評家イッポリト・ソコロフは、それらの〈エチュード〉に当然予想された労働動作が一片たりともなかったのを観

て、これはメイエルホリドの革命前からのサーカス道化の動作研究の蒸し返しであって、反テイラー主義化であると断じたほどであった。

バイオメハニカは、もとよりメイエルホリドによって自己の演劇様式に適應しうる能力をもった俳優を育成するために開発された、俳優の身体訓練法であったと述べた。従って、バイオメハニカ開発に利用した理論的根拠とは別に、バイオメハニカの形成には、これにあずかって重要な役割を果たした諸要素が存在したわけである。それらの演劇的及び身体運動的諸要素は、いずれも彼が革命前から研究を続けていたものを革命後に持ちこしたものであった。結果的には、それらの諸要素を取捨選択し、本質的なものを抽象して作り上げた幾つかの〈エチュード〉からなるシステム、すなわちそれが俳優訓練法としてのバイオメハニカの全体である。(バイオメハニカにはこの他、演技術、演出法に発展、応用されていく別のプロセスがある。)

メイエルホリドは革命前の1913年から自らのスタジオを設けて生徒を集め、俳優の訓練、養成にあたっていた。当時の彼はモスクワ芸術座のナチュラリズムの傾向に陥りがちなリアリズム演劇に反対して、コメディ・デ・テアトルやサーカス道化の要素を取り入れた、より演劇的な(theatrical)様々の演劇ジャンルを包含した演劇の創造をめざしていたのである。

1916～17年のスタジオのプログラムには以下の13項目が研究テーマとして掲げられている。

- ①ミメシス(mimesis)……その最高のレヴェルにおいては——仮面である。その最も深いヴァリエーションは——喜劇的なもの、悲劇的なもの及び悲喜劇的なもののグロテスクである。
- ②傑出した俳優達の特徴並びに演技の工夫及び彼らが演じていた時代についての分析……
- ③1830、40年代のロシアの戯曲作品(プーシキン、ゴーゴリ、レーンモントフ)の分析。
- ④モリエール、シェイクスピア……等の演劇上の革新における民衆演劇の影響。
- ⑤サーカスと演劇。
- ⑥カルロ・ゴッツィ伯爵とその劇団。
- ⑦スペイン演劇。
- ⑧ヒンドゥー戯曲(カーリダーサ)のコンヴェンション。
- ⑨日本及び中国の演劇における舞台と演技のコンヴェンション。
- ⑩クレイグ、メイエルホリド、エヴレイノフ、コミッサルジェフスキイ、ダルクローズ等の最近の演劇理論。
- ⑪演劇における舞台装置家と演出家の役割。
- ⑫他の演劇諸流派のプログラム。
- ⑬船上訓練と比較した演劇訓練。 ”

勿論以上あげた項目の全てがバイオメハニカの形成に利用されたわけではない。メイエルホリドが当

初企てた目的は新人俳優に必要な舞台の運動を一通り教えることであったから、彼はバイオメハニカをソヴェート革命期の演劇の俳優の訓練のための、標準化されてはいるが、しかし不可欠な最少限度の訓練プログラムの一部として形成したのであった。彼はバイオメハニカを体操やスポーツ（特にボクシングとフェンシング）の訓練とは別個のものとして設定している。

上記 13 の項目の中から、演技の訓練に關与する要素を全てバイオメハニカに關係づけることは禁物である。明らかに最初は身体運動の訓練として設定されたバイオメハニカに全ての要素を關連させたならば、バイオメハニカの〈エチュード〉は革命前のサーカス道化やコメディ・デッラルテ研究から産み出された一連のパントマイムの稽古と直線的に結びついてしまうであろう。しかし、バイオメハニカの〈エチュード〉はそうしたものではなかった。

私はそれらの項目の中から、バイオメハニカの〈エチュード〉を形成するのに役立ったであろうと思われる次の 5 点を採り上げたい。

1. サーカス道化の動作（アクロバット）
2. コメディ・デッラルテの即興演技
3. ダルクローズのユーリズミックス理論
4. 船上訓練と比較した演劇訓練

これに加えて、5. イサドラ・ダンカンのモダン・ダンスの要素である。（仮面的ミメシス、歌舞伎と京劇の演技のコンヴェンションの二要素は、バイオメハニカの発展的部分である〈表示（表象）の演技術〉が実際の舞台活動に十分応用されるようになってから、重要な要素となるのである。特に〈前置演技（pre-acting）〉とメイエルホリドが呼んだ、いわば一瞬の性格描写法にはこの二要素が大きく寄与している。）

1922 年 6 月、メイエルホリドは「未来の俳優とバイオメハニカ」と題する講演の最後を次のようにしめくくっている、「体操、アクロバット、モダン・ダンス、ユーリズミックス、ボクシング及びフェンシングは有益な訓練活動であるが、それらが有効であるのはあらゆる俳優訓練の不可欠の基礎である〈バイオメハニカ〉の課程において、補助的訓練となる限りにおいてである。」⁸⁾

また同講演では、演技者が理解し把握しなければならないリズムに関して、ダルクローズのユーリズミックスの理論を非常に重要なものとして強調しているのである。恐らくメイエルホリドが着目したのは、ダルクローズの理論の中にみられる、身体の表現動作におけるリズムの重要性を説いた次のような箇所であったと思われる。「身体の動きそれ自体にはどんな表現上の利点もない。身振りによる表現は動きの連続いかんであり、それらの調和的、強弱的、静止的なリズムに対する恒常的な注意に依存する。」⁹⁾

イサドラ・ダンカンが革命前に二度ロシアを訪れて公演しており、また革命後には教育人民委員ルナチャールスキに招かれてソヴェートに移住し、4 年間（1921～24）ではあったがモスクワに舞踊

学校を開設して指導にあたる一方、数々の公演を行っている。ダンカンの舞踊が同時代の演劇人に与えた影響は過小評価することのできないものであった。

もっともメイエルホリドはダンカンの舞踊を観て好意的な感想を持たなかった。半裸を理想とする、思いつきの動作による舞踊はただ肉感的魅力を訴えるだけだと評していた。それにも拘らず、俳優訓練課程の一つとして彼が採用し、また私が〈エチュード〉形成の重要な一要素として採り上げるのは、ひとえにモダン・ダンスの作品ごとに違った動作を考案して舞踊を構成して行くその方法による。メイエルホリドがモダン・ダンスに着目してこれを俳優訓練課程に採用した理由は他に考えられないからである。(身体運動の訓練としての側面が含まれるのは勿論である。)

メイエルホリドの演技論はスタニスラフスキの心理的リアリズムとは全く異なり、反射理論に基づいたものであった。すなわち感情は興奮した神経組織の反射作用の表れとして、まず最初に外面的な身体動作に現れて観客に伝達され、続いて観客の反応が演技者の内部の感情を喚起するといった、「外面から内面へ」と入って行く、感情と反射作用と身体動作から成る演技論である。彼は最初の身体動作を引き起こす神経組織の状態を〈反射的興奮感性〉と呼び、感情を反射的、瞬間的に具体化する能力であるとした。〈興奮性反射作用—身体的動作—反応—感情の喚起〉、この連続する過程を通じて俳優は興奮状態（これをメイエルホリドは、俳優が観客を魅了している状態と普通呼んでいるものだと述べた）を経験し、それが続く過程へとつながれていくべきだと、メイエルホリドは主張した。従って、彼の演技論は、身体的行動は俳優の情緒的記憶によって生み出された真実の感情によって心理的に導き出されるとするスタニスラフスキの演技論とは全く異質なものであったのである。

メイエルホリドの演技論によると、俳優は与えられた状況に適しい感情を一瞬にして集中化し、身体的動作に変える反射的な感性と能力を獲得できるよう訓練しなければならなかった。またその身体的動作と内部に喚起される二次的すなわち創造的な感情が自動的に連続して湧き出すよう訓練しなければならなかった。

そうした身体的動作を可能にするためには、「俳優は自らの身体のメカニズムを研究しなければならない」のである。なぜならば「いかなる（身体の）力の提示も（身体の機構も含めて）一定の力学の法則に従っている」¹⁰⁾ からなのであった。メイエルホリド俳優であったイーゴル・イリインスキは、メイエルホリドが俳優達に語った言葉を次のように書き留めている、「諸君はあらゆる状態における諸君の身体を知らねばならない。そうすれば諸君は身体がどんな効果を産み出しているのかを正確に知ることになるのだ。」¹¹⁾ 俳優のこの能力をメイエルホリドは〈自己の鏡〉と呼んだそうである。

また身体的動作の連続をコントロールするためには、戯曲中の与えられた状況のリズムと自らの身体のリズムとを理解し適確に把握して身体的に表現する必要があった。この身体的なリズムの理解—把握—表現にあたっては、ダルクローズの理論に負うところが大きかったと思われる。

ダルクローズのユーリズミックスは常に音楽の本質的なリズムを首位に置き、それと身体や動作のリ

ズムとの調和、一致をめざすものである。ユーリズミックスとは、彼が「リズムの本質に関する音楽的感動は身体全体の筋肉と神経組織を呼び覚ますということを発見した。……これが私の〈ユーリズミックス〉の根源である。」¹³⁾と語るとおり、音楽に対する聴音能力とそのリズムを身体を用いて表現する能力とを開発する教育的目的をもって形成された、リズム表現の訓練運動であった。従って、「ユーリズミックスは音楽の時価の身体的再現を目的としており、特別な訓練によってその再現に必要な要素を我々自身で獲得することに役立つ。」¹⁴⁾と彼が述べるように、聴覚によって捉えられた音楽のリズムを身体でもって造型して再現する能力が重要なのであって、造型したリズム運動が芸術表現的に効果をもつかもたないかを、または再現の技術的優劣を余り問題にしない面があった。ダルクローズ自身、「ユーリズミックスを行う人は、芸術的な感情を生み出し（あるいはつくりかえ）、かつまたそれを経験する人である。」¹⁵⁾と語って、身体表現の造型的芸術性を余り重要視していない。ユーリズミックスを学ぶ生徒の身体表現が造型的にみて、音楽のリズムを適確に理解、把握して表現したものであれば、教育的目的は十分に達せられたのであって、そのうえに芸術的な表現効果を敢えて求めようとはしなかったのである。

ダルクローズ自身の数々の演劇的またはオペラ的な試み¹⁶⁾にも拘らず、ユーリズミックスが舞台芸術の一つのジャンルになることはなく、もっぱら教育的目的で用いられてきた（今日でも用いられている）のは、そうした芸術表現の面における弱点あるいは特徴を持っていたからであると思われる。

しかし、メイエルホリドが、また同時代の演劇人達が俳優訓練の一課程として取り入れようとユーリズミックスに着目したのは、まさにその適確なリズム表現の点にあったと思われる。

ダルクローズはまた、彼が舞台芸術のうちで最もリズム訓練が急務であるべきだと語る舞踊にあって、ひとつイサドラ・ダンカンの舞踊だけを賞賛しているのである。

「イサドラ・ダンカンによる造型の公演の幾つかは身体を継続的な動きに直感的にゆだね、常に彼女のダンスは活力にみち刺激的なものである。」¹⁷⁾しかし、イサドラ・ダンカンは逆に、ダルクローズのユーリズミックスを「体操用にアレンジされているだけの、こうした舞踊のシステムで踊ることはあまりに論理的すぎる理解の仕方ではない……」¹⁸⁾とその教育的効果を否定して、簡単に片付けている。ダルクローズのユーリズミックスとイサドラ・ダンカンのダンスは理念上、全くかけ離れたものだったのである。

メイエルホリドがイサドラ・ダンカンの舞踊から採用したと思われる要素とは、作品ごとに身体的動作すなわち表現の核となる基本運動を産み出して行く方法であったであろうと前に述べた。

今日的な評価から言えば、ダンカンのモダン・ダンスの革命的な点はトゥー・シューズを脱いで素足で踊り、身体の線を固定するコルセットを排し、クラシック・バレエのパ（ステップ）を完全に拒絶したことで、人間の自然な動作を芸術的に舞踊化することに成功した点にある。

しかしながら、彼女の創造過程はその自叙伝に読みとられるように、理想をギリシア彫刻の造形的姿勢に求め、殆どインスピレーションの到来するままに創作し踊ったのであって、創造の過程を解明して方法論をとり出し、これをテクニック化することは全くなかったのである。その点ではメイエルホリドの評価は一面的にはもったなものであった。

但し、メイエルホリドの着目した点は先に述べたモダン・ダンスの創作方法であり、彼はこれをバイオメカニカの補助的訓練課程の一つとして採り入れたのだと思われる。もしそうであるとすれば、このことによって、ユーリズミックスの持つ弱点である〈身体表現の芸術的效果を重要視しないこと〉は補完されるはずである。

身体の表現的な動作が視覚的にいかに観客の感受性に訴え、またその動作の連続がいかによく役の性格を伝えうるかを学ぶことは、「外面から内面へ」の演技論を展開するメイエルホリドの理論にあることは、大いに利するところがあったものと思われる。

サーカス道化の要素はバイオメカニカの〈エチュード〉にみられるアクロバットの動作の訓練の形成に役立っている。これはある一つの演劇ジャンルが表現する感情の連続を断ち切って、他のジャンルに切り換えるのに役立ったのである。実際の舞台上の演技にその応用の好例がみられる。「堂々たるコキュ」の主役ブルーノを演ずるイーゴル・イリンスキイの演技である。

「ブルーノは……青白い顔をして見動きもせず、彼が自分の大げさな独白をした一定不変の抑揚、単調な朗読スタイル及び全くその場に合った徹底的な身ぶりで見客の前に立っていた。しかし、同時に、台詞を話し、わめき立てるその最も感激に満ちた瞬間にアクロバティックな離れ業を演じ、そして最も劇的な苦悶に耐えしのんでいる間、その眼をおかしくクルクルと回す俳優によって、このブルーノは嘲笑されたのであった。」¹⁸⁾

コメディ・デッラルテの要素も、〈エチュード〉の幾つかにみられる、即興的動作を発揮できるよう計画された箇所使用されたものと思われる。その発現は俳優訓練法としてのバイオメカニカにはあまり明瞭ではなく、かえってメイエルホリドの演出全体に反映されていたとみるのが正しい、いささか本論の方針からは外れるが、メイエルホリドの革命後の戯曲解釈と演出は概ね、否定的形象を諷刺し、批判することによって得たエネルギーを肯定的形象に加乗して、これを強調するものであった。そこに現出される陽気な諷刺、批判精神と皮肉なエネルギーの奔出をコメディ・デッラルテ的と称しても間違いではあるまいと思う。

最後の要素は、船上訓練と比較した演劇訓練である。メイエルホリドの演出には集団による統制のとれた演技が多用されたし、また俳優が演ずる構成主義舞台装置は、その俳優の演技する領域 (acting area) が非常に限られている場合があった。そのため俳優の思いつきによる無駄な動作を許容する余地はなかった。なによりも、後年のメイエルホリドは、戯曲を分割して構成した個々のエピソード

ドを演ずるのに要する時間を測定して、一定の標準時間を指定したほどであった。俳優に余分な動きがあってはならなかった。敏捷かつ機敏に個々の動作を決められた時間で実行する能力が求められた。船乗りの船上での動作にも似た統制が必要だったのである。このことは当然〈エチュード〉の稽古にも反映されていたことと思われる。

ビオメハニカの〈エチュード〉の数はほぼ13に決められていた（多少の増減はあったらしい）。各々のエチュードは〈演技サイクル〉と称される、意図—実現—反応のプロセスに従って制作されている。（アルマ・ロウはこの演技サイクルを意図—実現—反応—反復点の4段階にしているが、その意味は明らかでない。）

この演技サイクルは明らかにテイラー主義の労働サイクルにならって形成されたものである。労働動作の〈目的—実行—完成—休息〉のサイクルを演技の実際にあてはめて作られたものと思われる。エチュードとエチュードの間には各々15分間の休憩時間が入っていた。

俳優は軽い制服——女性は青いシャツとショーツ、男性は青いシャツとズボン——を着用することが義務づけられていた。俳優は身体の姿勢を表現する自らの身体の線と衣裳のひだの形態に常に意識を働かせるよう要求された。

各々のエチュードは俳優にその筋肉組織の、空間における最大限の運動を順次可能にするよう計画されていた。

エチュードは俳優が一人で実行する場合、二人で実行する場合（最も多い）、三人で実行する場合、それ以上の人数で実行する場合の4種類があった。またエチュードの殆どはピアノの伴奏つきで稽古された。これは身体運動固有のリズムとピアノのリズムが時折一致しないという短所をもつ方法であるが、メトロノームを使用する場合よりもリズム、テンポの可変が自在にでき、また各エチュードに個々の情緒的反應を引き出しうるという利点がある。ユーリズミックスやモダン・ダンスの場合も稽古時のピアノ伴奏を理想とする点では同様である。

各エチュードに取りかかる前に必らず行われたのが〈ダクティル (dactyle)〉と呼ばれる運動である。これは全身の筋肉組織を、〈緊張→全身解緊 ★ 緊張→部分解緊 ★ 部分緊張〉（★の部分はずばやく手を二度打ちならす高次部分緊張の動作）の順序で働かすものである。このダクティルは全身の筋肉組織の緊張—解緊を繰り返しながら、自分の身体に瞬間的に緊張が集中され、また解緊が身体各部位の末端まで伝わるのを感じ取る目的で行なわれたのであろうと思われる。またパートナーと組む場合は運動のタイミングを予め相互に測る目的で行われたものと思われる。

これが各エチュードに入る準備段階である。

ビオメハニカの13のエチュードのタイトルは次の通りである。

(1) 弓矢を射る (2) 石を投げる (3) 顔へ一撃 (平手打ち) (4) 短剣で刺す (5) ピラミッドを造る (6) 足で一撃 (蹴る) (7) 胸に飛び乗る (8) 体重を落とす (9) 馬と騎手 (10) つまづき (トリッピング) (11) 袋を運ぶ (12) 背面 (相手の) から飛び降りる (13) 輪 (サークル)

各々のエチュードにはその訓練目的が付されており、筋肉組織のどの部位の開発を目的としたものか、どのような動作を主眼とした訓練かが説明されている。またバランスをとる位置や反射的興奮感性開発の種類が指定されている。

例として、ここに (1)、(3)、(7)、(12) の 4 例を詳述する¹⁹⁾。

(1) 弓矢を射る

(a) 俳優は二つのダクティルを行う (単純型と複雑型の二つがあった)。第二のダクティルは非常に早いテンポで行われる。(b) 俳優は床に倒れ伏す、(c) 彼は足と腕とを一緒に引き寄せる。(d) 右足を伸ばしながら (左足は伸ばしたままになっている一筆者)、彼はゆっくりと想像上の弓を引きしぼる。(e) 俳優は左肩を前に出し、右足を後に引く。(f) 想像上の標的位置を定めながら、彼は重心を右足から左足へ移し、また右足へ戻す。(g) 右肩をその中心に置いて弧を描きつつ (両腕を開きながら一筆者)、俳優の重心は右脚から左脚へ移され、もう一度右脚へ戻される。(h) 彼は想像上の矢を腰帯から、または矢筒から抜く。(i) 非常にすばやく彼は上半身を床へ曲げる (左手が床に着き、両腕は直線になり、上半身は縦に平らになっている一筆者)。(j) それから、俳優はゆっくりと伸ばした両腕をそのままの形に保ちながら、身体を真直ぐ上に伸ばす。左腕は前方へ抜き出され、右腕はわずか下方へ返される、(k) 彼はゆっくりと想像上の弓に矢をつがえ、それを後へ引きしぼる。(l) 俳優は狙いを定める。(m) 彼は叫びを上げて矢を射る。(n) 彼の身体は直ちに、ハネた弓のように元の位置に戻る。

目的：演技サイクルの一例。自由で巾の広い肩と腕の動きの開発。重心を見つけるための、身体の水平な伸長の使用。バランスをとるための足の用い方、倒れる身ぶりを持ち上げる身ぶりの実践。

(3) 顔へ一撃 (平手打ち)

(a) 二人の俳優が約 90 センチ離れて、向い合って立つ、彼らの両足はきちんと揃えられ、わずかに右寄りに向いている。つま先立ちしているので、彼らの踵は床から浮いている。彼らの頭は、肩が上り前方に傾いている。膝と腕は鈍角に曲がっている。(b) 俳優はともにダクティルを行う。(c) 第一の俳優は左足を前方へ、右足の真前に置く。左足は右足と直角に置かれる。彼は上半身を右の方へねじる。彼の顔はパートナーの方へ向けられる。前方の左足に体重をかけ、両膝は曲がっている。一方パートナーは左足で前方に踏み出し、右足から約 15 センチのところへ置く。パートナーの胸は元の位置から右直角に向いている。(d) 両者は同時に後に反り、体重を右足に移す。第一の俳優は手を開いて右腕を伸ばし、左足が殆ど床から離れるまで右足に体重を移す。(e) 身体の右側

へ広い円道を描いて右腕を回しながら、第一の俳優は体重を前方左足へ移しつつ、身体を左向きにねじる。パートナーも前方へ体重を移して中央に寄る。(f) パートナーは、第一の俳優の上方にある手がゆっくりと近づくに従って、頭を右に傾ける。(g) 第一の俳優はすばやく左手をパートナーの顔の右側下へ投げだす。彼は右腕をふり降ろし、自分の右手で左手をたたいて打撃音を作り出す。(h) この音は(a)の位置へ戻ることを合図する。(エチュードはパートナーと役割を交換して繰り返される。)

目的：準備一動作一反復の演技サイクルの例。動作のテンポを変えながらのパートナーとの関係。バランスをとるための、足と下半身の運動の使用法、身体の右、左側の区分の意識。音の刺激に対する反射的興奮感性の開発。

註：(1)のエチュードほどにはゆっくりではないが、このエチュードはテンポを変えながら行われる。

(7) 胸に飛び乗る

(a) 二人の俳優が大分離れて立ちダクティルを行う。(b) 早い速度で走ってきた第一の俳優が右足を前に出してパートナーに飛びつく。パートナーのバランスはしっかりと固定されている。(c) 第一の俳優は空中で両膝をパートナーの胸に向ける。(d) 第一の俳優はパートナーに飛びついて、両肘をパートナーの肩の後に引っかける。(e) パートナーは第一の俳優の体重を支えるために上半身を後へ反らす。第一の俳優はパートナーの首の後を左手で持つ。(f) それから第一の俳優はゆっくりとベルトから右手で想像上の短剣を引き抜く。(g) 彼は想像上の短剣を抜いて、パートナーの咽喉もとに突き刺す。(h) パートナーはゆっくりと身体を後方へ曲げ始め、瀕死のような声を立てる。(i) パートナーの首を握っていたのを離しながら、第一の俳優はパートナーの身体から滑り落ち始めるが、想像上の短剣で突き刺し続ける。(j) 彼らは二人とも同時に床へ倒れる。

目的：距離を正確に測る練習。両脚の位置を定めることで、胸へ放り出される体重を支えること。複雑な刺激による反射的興奮感性の開発。

(12) 背面から飛び降りる

(a) 二人の俳優が向い合ってダクティルを行う。(b) パートナーは右を向いて、第一の俳優に対して直角になるよう、低い安定した状態にしゃがみ、第一の俳優は両腕を空中に掲げ、右足をパートナーの背面右側へ置く。(c) パートナーがゆっくりと前方へ上体を曲げると、第一の俳優は左足で床を踏みきり、身体を上へ伸ばす。第一の俳優は両腕を下してねじり、両膝を曲げて、パートナーと同じ方を向いてパートナーの背中に上る。(d) パートナーは少し上を向き、右足を後方右へずらして、背中で平たい安定した足場を造る。第一の俳優は両膝を曲げ、両腕を後へ回し、上半身を前方へ屈めて、パートナーの動きと自分の動きを調整する。(e) 第一の俳優とパートナーは静止したバランスをとった状態を保つ。(f) 笛の音で、パートナーはゆっくりと前方へ歩き始める。(g) 次の笛の音で、第一の俳優はパートナーの背中から飛び降りる。

目的：バランスをとる多くの形と反射的興奮感性の開発（音の刺激による）。パートナーとの協調、連絡。

註：上級クラスでは、メイエルホリドは単なる跳躍の代りに、前方宙返りや一方の背中から他方の背中へ飛び移ることなど、他の段階を付け加えた。

以上4例だけに限ってバイオメハニカのエチュードを見てきたが、13のエチュードは全て身体運動における敏捷性や柔軟性といった筋肉組織の能力の開発、バランスをとることやパートナーとの呼吸をはかることの習熟、及びメイエルホリドの言う反射的興奮感性による身体表現の集中化を実現するための身体訓練に終始している。ここには、仮面のミメシスとかグロテスクな演技といった、後年の彼の演出において明らかな特徴となる要素は殆ど見られない。パントマイム的な動作はあるにせよ、それらが主眼とされているわけではない。

13のエチュードとして形成された〈俳優の身体訓練法としての〉バイオメハニカは、繰り返すが、ソヴェート革命期の演劇に携わる新人俳優に最低限必要な舞台運動を能率よくかつ短期間で教えるという目的で形成されたのであった。

コメディ・デッラルテやサーカス道化の要素を十分に発揮して、身体動作を中心に置いた仮面的またはグロテスクなとも称される演技へと発展して行き、実際の戯曲上演の際、舞台上で用いられた演技術としてのバイオメハニカは、俳優の身体訓練法としてのバイオメハニカと密接な関連があるとは言え、別の性質のものなのである。

演技術としてのバイオメハニカは、俳優が反射的興奮感性を用いて先述の連続する過程に従い、戯曲中の与えられた個々の状況に最も適しい身体による表現動作を産み出して行くように、発展的に使用されたのであった。

1922年4月の「堂々たるコキュ」以後のメイエルホリドの演劇の様式を形成した要素は一般に、構成主義—バイオメハニカ—グロテスクの三要素であると言われている。しかし、これらは独立した個々の要素として演出に用いられたのではなかった。

社会に实际的な利益をもたらす、社会的有用性という目的を持ち、その実現のためには装飾的要素を完全に排して、必要な要素だけで造形を行うという構成主義の理念は、演劇の構成主義者を自認したメイエルホリドによって、実際の舞台演出の中に具体化されたのであった。その意味ではメイエルホリドの演出作品は、社会的有用性を持った演劇的要素によってのみ（あるいは演劇的要素に社会的有用性を持たせて）創造された構成主義の芸術作品であったと言ってさしつかえないであろう。

それらの演劇的な諸要素の中で最も有効であったのは疑いもなく、バイオメハニカの俳優訓練法で鍛えられた俳優達であり、また彼らが舞台上に繰りひろげたバイオメハニカの演技術を用いた演技の総体であった。

確かに、メイエルホリドは彼の俳優達の存在とその演技を自己の演出の一要素としてしか扱わなかったのではあるが、そのことは彼が俳優の存在を過小評価していたことを意味しない。彼は俳優を演劇の最も重要で不可欠な存在と認めていたからこそ、〈自分の〉俳優を養成したのであった。従って、俳優の存在は〈演出家の演劇〉においては、逆説的にその重要性がますます明瞭になるはずである。

メイエルホリド劇場の傑出した俳優であったイーゴル・イリインスキイは後年、「私は私がメイエルホリド俳優であったころよりも現在の方がさらによくメイエルホリドのバイオメハニカ・システムを認めていることが解る。」と語り、続けて「当時、私にとってメイエルホリドの主な価値は実的な意味で、俳優に手とり足とり、俳優の芸術の尽きせぬ豊かさを率直に開示し、提示する芸術演出家としてのそれであったのである。」²⁰⁾と回想している。

〈引用注記〉

- 1) 「Meyerhold on Theatre」 edited by Edward Braun p.168 (New York 1968).
- 2) ibid. p.197.
- 3) ibid. p.198.
- 4) “Tulane Drama Review” 1974 fall 「Meyerhold's Biomechanics」 by Alma Law p.76.
- 5) ibid. p.77.
- 6) ibid. p.77.
- 7) E. Braun ibid. p.153-4.
- 8) ibid. p.200.
- 9) 「リズムと音楽と教育」 E・J・ダルクローズ著、板野平 訳、p.133 (全音楽譜出版社、1975)。
- 10) E. Braun ibid. p.199.
- 11) 「Actors on Acting」 edited by T. Cole & H.K. Chinoy 'Biomechanics' by Igor Ilinsky p.505 (New York 1970).
- 12) ダルクローズ同書、序。
- 13) 同書、p.153。
- 14) 同書、p.154。
- 15) 同書、p.175 に、「記録として次のように述べることを許されたい。ローザンヌにおける1903年の私のフェスティヴァル・ヴァドゥは、ジェミエの指揮のもとに、1800人もの合唱団が、私の原理に添って声部を受け持った（ラインハルトの製作のはるか以前に）し、ヘレラウにある私の学校のフェストシュピールでも、1911年の初回に、オルフェウスやその他の作品で、私は階段や斜面上での集団のリズムを完成した。その後、1914年、ジュネーブで、フェトゥ・ドゥ・ファンという公演は、ジェミエによって作られた劇的な場合から離れ、私の作品（アルバート・マルシュとダニエル・バウ＝ボォヴィによる台本）の抒情的な部分が、平面や壇や大きな階段で、オーケストラとコーラスのシンフォニーの造型的表現をまかされた200人ものリズム感あふれる学生たちによって表現された。」とある。
- 16) 同書、p.163。
- 17) 「イサドラ・ダンカン：芸術と回想」 シェルドン・チェニー編、小倉重夫編訳、p.21 (富山房、1977)。
- 18) E. Braun ibid. p.185、ボリス・アルペルス著「社会的仮面の演劇」(1931)。
- 19) バイオメハニカのエチュードの詳述はアルマ・ロウの同論文 p.80～8 による。
- 20) I. Ilinsky ibid. p.506.

参 考 文 献

- 1) 「リズム運動」E・J・ダルクローズ著、板野 平訳、1973、全音楽譜出版社。
- 2) 「わが生涯」イサドラ・ダンカン著、小倉重夫・阿部千津子共訳、1975、富山房。
- 3) 「続・わが生涯」イルマ・ダンカン、A・R・マクドゥーガル編著、小倉重夫・阿部千津子共訳、1977、富山房。
- 4) 「Isadora Duncan ; The Russian Years」 by Ilya Schneider 1968 London.
- 5) 「大脳半球の働きについて——条件反射学」上・下巻、イワン・パブロフ著、川村浩訳、1975、岩波文庫。